



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit**

**Kuhn, Alfred**

**Berlin, 1921**

Der Eindruck des jüngsten Gerichts

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47666](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47666)

brüderlich-schwesterlichem Reigen. Nicht umsonst lebte damals Overbeck wieder in inniger Gemeinschaft mit Cornelius, und vertiefte sich in jenen Jahren der Bund mit Emilie Lindner. Durch und durch cornelianisch, ins Symbolischüberpersönliche hinaufgehoben ist der Engel, der das Schwert schützend über ein Mädchen hält, dessen ein Teufel sich zu bemächtigen strebt.

Rechts der Sündersturz. Die Mechanik des Bildes ist hier unklar. Es wird die Tatsache vorausgesetzt, daß die auferstehenden Seelen, auch der Sünder ihren Flug bis an die Tore des Himmels genommen hätten, wo zurückgestoßen, sie eine Beute der Unterirdischen geworden wären. Satan selbst sitzt im Vordergrund, die Füße auf Judas und Segestes, den Verrätern, ruhend. Man hat in der lokalen Unklarheit dieser Anordnung ein besonderes Moment gegen Cornelius gesehen. Links unten die auferstehenden Seligen. Auf einer Wolke neben ihnen Michael. Unter und neben diesem die Hölle. Darüber Satan in Persona. Gerade die lokale Unmöglichkeit der Anordnung, die souveräne Art, wie durch eine untergeschobene Wolke eine ganze Sphäre angedeutet werden soll, zeigt den Standpunkt des Malers. Kein realistisches, genau zu kontrollierendes Jüngstes Gericht, kein Höllenbild im Sinne des Mittelalters wollte er geben. Dazu fehlte ihm die Naivität. Jenen Kinderglauben besaß er sicherlich nicht. Er gab Symbole, er deutete an, wie im Mysterienspiel. Jede Figur hatte einen tiefen Sinn, jede ist benannt. Für uns bietet dies kein Interesse im Einzelnen, aber es gab auch Zeitgenossen, die sich in Diskussionen über die Berechtigung der einen oder anderen Persönlichkeit, sei es im Himmel, sei es in der Hölle einließen, ja sie suchten. Die gewaltsamen Bewegungen der mit ihren Peinigern ringenden Sündern und Sünderinnen sind Cornelius nicht schlecht gelungen. Der Höllenfürst hat die grandiose Erfindung, die der Künstler bei ähnlichen Gestalten immer entwickelt hat.

Das Gesamtbild wirkt für den von Michelangelo und Rubens Herkommenden matt. Man hat das Gefühl, die Figuren dürfen sich nicht

*Der Eindruck  
des Jüngsten  
Gerichts*



um ein Kleines bewegen, damit nicht tote Zwischenräume sich auf-tun. Die Komposition erscheint unzusammenhängend. Auch ist sie in ihrem architektonischen Aufbau nicht befriedigend. Sollte der Hauptakzent oben liegen, so mußte das Ganze sich leichter hinaufentwickeln, der Erzengel Michael durfte den unteren Teil nicht so schwer belasten. Sollte dem unteren Teil ein basisähnliches Gewicht gegeben werden, so war die an Christi Füßen angehängte Engelgesellschaft eine Gefahr.

Ein Teil dieser Vorwürfe erledigt sich mit dem schon vorweg genommenen Hinweis auf die gänzlich verschiedene Einstellung des Malers zu seinem Thema. Sogar die Gründe der kompositionellen Unstimmigkeiten müssen irgendwie dort gesucht werden. Ein philosophisch ausgedeutetes Dogma zu zeigen, und zwar in großer Form, das Heroische, Unvergleichliche zu geben, das Einfache, das letzten Endes das Gewaltigste ist, eindringlich fühlbar zu machen, ja die menschliche Unfähigkeit nicht zu verschweigen, jenes nie Geschaute mit irdischen Mitteln zu bewältigen, war das Bestreben des Cornelius, nicht mit überlegener Könnerschaft die Aufgabe herunterzuhauen, um König und Volk in staunende Bewunderung zu versetzen. (Die Kartons befinden sich zum größten Teil in der Nationalgalerie, 3 im Museum in Basel. Von Entwürfen sind 3 im Münchener Kupferstichkabinett, 4 in Privatbesitz, je einer in der Maillingersammlung, dem Staedel und dem Darmstädter Museum. 19 Einzelstudien bei Professor Cornelius, Oberursel.)

Für uns ist diese Einstellung erst wieder ganz durch die ähnliche Gerichtetheit der heutigen Künstler verständlich. Was unsere Väter nicht verstanden, denen die Erlangung der Naturbewältigung, die Könnerschaft, Hauptaufgabe der Kunst war, deren hervorragendster Vertreter Max Liebermann das Wort geprägt, „Kunst kommt von Können her“, dies zu fassen, sind wir heute wohl in der Lage, da eine ähnlich tendierende Zeit willensmäßig das hohe technische Erbe verschmährt, um einzig die intuitiv geschaute Idee zu objektivieren. Das



gedankenschwere Wort, das Cornelius 1858 zu dem Maler Riedel in Rom sagte, der ihm das Bild eines badenden Mädchens zeigte, auf dessen Schultern das Sonnenlicht so täuschend gemalt war, daß man wie Förster erzählt, das Fenster suchte, durch das es eingedrungen, das gedankenschwere Wort: „Sie haben vollkommen erreicht, was ich mein Lebenlang mit der größten Anstrengung vermieden habe“, verstehen wir heute. Wir müssen seiner auch eingedenk sein, wenn wir vor die ausgeführten Fresken treten, um die Farben richtig beurteilen zu können. Es ist kaum eine Diskussion darüber möglich, daß die Farbigkeit der Ludwigskirche für ein an Manet, Renoir, Menzel, Cézanne, Leibl und Trübner geschultes Auge unmöglich ist, daß ein Muther, ein Meier-Graefe sich schlechterdings abwenden mußten, um diese Folterkammer des farbigen Ungeschmacks so bald nicht mehr zu betreten. Die Anbetung der Könige und die Kreuzigung hat Cornelius überhaupt nicht gemacht, sondern minderwertigen Schülern überlassen, von deren Namen Moralt, Lachner, Heiler, Hermann und Stürmer nur die letzteren später eine gewisse Bedeutung erhalten haben. Dadurch zeigt sich schon das mangelnde Interesse, das der farbigen Ausführung entgegengebracht wurde. Ob überhaupt eine Farbskizze von Cornelius zugrunde gelegt wurde, erscheint mir mehr als zweifelhaft. Auf der Anbetung wird das viele Rosa, Rotorange, Violett, Blauviolett, Hellblau, Zartgrün nirgends zusammengehalten und wirkt trotz der ausgesprochenen Tendenz zur diskreten, zarten Farbigkeit bunt. Das Hellblau der Maria knallt vor. Nicht anders auf der Kreuzigung. Auch hier summiert sich Zitronengelb, Grün, Rosabraun, Blau, Blaugrün, nur zu einem bunten Mosaik, aus dem der blaue Mantel von Maria und das gelbe Gewand der Magdalena herausschreien.

Aber im Grunde ist der Eindruck des jüngsten Gerichtes nicht viel besser. Es ist bunt und übersichtlich ohne sonore, stark wirkende Akzente. Viel gelbliche und bräunliche Farbe, dabei viel Rosa und Blau. Der farbige Entwurf, der sich im Städel befindet, macht einen viel



besseren Eindruck. Hier fällt die vornehme Zartheit auf, die durchaus in der Absicht des Malers lag. Der allgemeine Grundeindruck ist ein Hellblau, das sich nach oben vertieft, nach unten ins Graue, Gelbbraune auflöst. Der feste Punkt ist das bräunliche Gewand des Erzengels. Auf der linken Seite der Aufschwebenden sind violette, ins Hellblau gehende und dunkelblaue Farben hervortretend, darüber etwas Hellzinner und Schmutziggelb. Rechts im Gewirr der Stürzenden stoßen aus dem Fleisch der Körper ab und zu die hellblauen Gewandteile der Engel hervor. Was fehlt, ist durchaus das Grelle und dabei Matte des Originalfreskos.

*Ursachen* So trifft sich dort also die Abneigung gegen das Koloristisch-angenehme, Reizvolle oder auch Eindrucksvolle mit der Unfähigkeit, wenigstens die eigene farbige Vision auf großer Fläche zu verwirklichen. Es hätte wohl umfassender Experimente bedurft, jene Farben festzustellen, die am Orte selbst die gewünschte Wirkung hervorbringen könnten, Experimente, so technischer, irdischer Art, wie sie dem Cornelius jener Jahre nicht mehr lagen. Damals in Rom, als man in der Casa Bartholdy zu malen begann, da war noch der jugendliche Antrieb, die Entdeckerfreude vorhanden gewesen, der Geist hatte den Rest des Menschen noch nicht aufgefressen. Jetzt reizte nur noch die Konzeption. Einmal übergeführt in die Welt des Handwerklichen, materialisiert, fehlte der Antrieb. Handwerker mit Freude am Material war Cornelius nie gewesen. Das ganze Meistergetue in Düsseldorf und München, das jene handwerkliche Tradition des Mittelalters aufleben zu lassen glaubte, war äußerlich. Nicht umsonst meinte der junge Direktor in der Rheinstadt, daß es ihm nicht zugemutet werden könne, sich „in diese Sphäre herabzulassen“, wie er in einer Eingabe vom 22. April 1822 an das preußische Ministerium schrieb, nachdem die äußeren Bedingungen des Lokales etc. ihm nicht so geboten wurden, wie er sie erwarten zu dürfen glaubte. So wie Cornelius sich in seinen Arbeiten für die Ludwigskirche zeigte, ist er der reinste Ausdruck des klassizistisch-romantischen Geistes, der, wie innig verwandt